

## Roteiros Abertos em Filmes de Busca<sup>1</sup>

Samuel PAIVA<sup>2</sup>

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

### RESUMO

Uma tendência recorrente em alguns filmes brasileiros contemporâneos diz respeito à possibilidade de construção de roteiros abertos, ou seja, que chegam ao momento da filmagem sem uma definição prévia do que será registrado enquanto imagem e som nos diversos planos, cenas, sequências que, por fim, depois da montagem, constituirão o discurso fílmico em questão. O interesse desta comunicação é confrontar esta tendência no âmbito das tensões entre ficção e documentário a partir dos longas-metragens *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2009), refletindo sobre conceitos propostos por Jean-Louis Comolli (“risco do real”), Jean-Claude Bernardet (“documentário de busca”) e Roger Odin (“leitura documentarizante”).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção e Documentário; Roteiros Abertos; Filmes de Busca.

### “Sob o risco do real”

Em um capítulo intitulado “sob o risco do real”, no livro *Ver e poder*, Jean-Louis Comolli (2008, pp. 169-178) faz uma defesa veemente dos filmes documentários em contraposição a filmes de ficção ou, ao menos, a filmes de ficção que trabalham a partir de roteiros fechados, repondo no âmbito da produção cinematográfica uma concepção de roteiro mais abrangente que envolve as sociedades e os indivíduos segundo uma certa lógica de mercado. Em suas palavras:

Nossas fantasias e nossos desejos são estruturados como roteiros. Uma mão invisível alinha os processos que supostamente nos conduzem. As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédia dos poderes, espetáculo das relações de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro. (Ibidem, p. 169)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor Adjunto vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar.

Segundo Comolli, entretanto, há formas de resistência ao princípio do roteiro que tudo regula em função de interesses ideologicamente questionáveis. Tais formas de resistência encontram no documentário um lugar privilegiado, na medida em que este se dispõe a enfrentar o referente real da cena, com todas as suas fissuras, riscos, incompletudes, acasos, que acabam por se revelar na realidade da inscrição cinematográfica. Não se trata, contudo, de desconsiderar toda e qualquer ficção, mas de considerá-la na medida do seu envolvimento com o documentário. A propósito, o autor considera, por exemplo, o Neo-Realismo e a Nouvelle Vague como “duas reviravoltas na escrita cinematográfica [...] responsáveis pela renovação da ficção pelas formas documentárias” (Ibidem, p. 170). E ainda cita alguns realizadores que, na produção cinematográfica mais recente realizam ficção renovada pelo documentário, como, por exemplo, Abbas Kiarostami.

Segundo Comolli, Kiarostami “nos ensina ironicamente que aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição (Close-Up, Através das oliveiras)*” [grifos do autor, p. 170]. Um dos efeitos desse tipo de proposição é que o espectador diante do documentário não encontra um lugar fixo. Pelo contrário, encontra numa espécie de ambivalência, que o leva a querer acreditar na cena ou a duvidar dela, mas levando em conta um referente real. Criase dessa forma uma “dialética da dúvida e da crença” (Ibidem, p. 171) que define o lugar do espectador como algo incerto, instável, móvel e também crítico.

Os roteiros desses realizadores e seus filmes, que se constroem sob o risco do real, fogem dos enquadramentos previstos, contrapondo-se aos roteiros totalizantes: “Longe da ‘ficção totalizante do real’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (Ibidem, p. 172). Certamente há aqui uma opção política, que leva em conta as subjetividades envolvidas em projetos de documentários diversos, a possibilidade de reformulação do mundo, de modo a torná-lo menos programático e mais próximo das práxis humanas e inclusive dos corpos humanos.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (Ibidem, p. 176)

Em contraposição ao documentário, a ficção, segundo Comolli, torna-se cada vez mais fóbica, justamente por temer a experimentação, as fissuras, o acidental, no limite repondo sempre o mesmo mundo instigado pelos interesses consumistas da sociedade do espetáculo.

A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de ‘a parte da arte’. Cabe a ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender *historicamente* [grifo do autor] representar tudo o que neste mundo não é virtual (p. 178).

Dadas, em resumo, essas premissas implicadas em questões que tanto valorizam o documentário quanto as formas ficcionais que são renovadas pelo contato com o documentário, de acordo com a proposta de Comolli, minha questão neste momento diz então respeito ao que se poderia pensar como sendo uma tendência do cinema brasileiro contemporâneo, qual seja, trabalhar na perspectiva de roteiros abertos no limite entre ficção e documentário. E para verificar esta hipótese proponho um debate sobre dois filmes de realizadores que, acredito, podem ser inscritos no âmbito de tais questões: Kiko Goifman (mais precisamente seu filme *33*, de 2002) e Karim Ainouz e Marcelo Gomes (*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, 2009).

Sintomaticamente, esses realizadores têm interlocuções significativas com Jean-Claude Bernardet (como veremos mais detidamente durante a discussão sobre os filmes). Cabe contudo de antemão informar que é a noção de “documentário de busca” (BERNARDET: 2002; 2005) que será destacada no âmbito da problematização sobre os roteiros abertos. Em princípio, tal ideia sobre o documentário de busca foi apresentada por Bernardet justamente a propósito do *33*. Posteriormente, ele ampliou o *corpus* de sua observação, incluindo o filme de Sangra Kogut, *Passaporte húngaro* (2001). Como ele diz, “os dois filmes são bastante diferentes entre si mas têm um ponto comum, que é o que eu

chamaria de documentário de busca” (BERNARDET, 2005, p. 143). São filmes que partem de projetos pessoais de seus realizadores, que se tornam personagens de suas próprias buscas. No caso do *33*, o diretor, tendo sido adotado quando criança, parte em busca de sua mãe biológica. No *Passaporte húngaro*, a diretora, descendente de uma família de migrantes radicada no Brasil, vai em busca de um motivo – o passaporte – que lhe permite recuperar sua história. Curiosamente, nos dois casos há uma noção de risco (problematizada por Bernardet em seu texto) que em boa medida se aproxima da perspectiva do “risco do real” proposta por Comolli. No caso de Kiko Goifman, como diz Bernardet:

o risco era que o projeto pudesse prejudicar as boas relações que ele mantém com a sua mãe, caso a sua mãe – a sua mãe adotiva, a sua mãe de fato – não simpatizasse com esse projeto. [...] No caso de Sandra o maior risco não era que lhe fosse negada a nacionalidade húngara (ela é brasileira). Ela tinha receio que a burocracia húngara lhe mandasse renunciar à sua nacionalidade brasileira (Ibidem, p. 148).

O texto de Bernardet, no cotejo com o de Comolli, sugere ainda outra dimensão do risco do real que poderia ser problematizada. Ou seja, é possível que alguns documentários tenham uma disposição maior para o risco do real do que outros. Não cabe aqui uma digressão pormenorizada sobre diferentes gêneros ou taxonomias do documentário. Entretanto, vale lembrar Roger Odin, quando ele admite que existem “uma *escala documentária e níveis de documentaridade* [grifos do autor], avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção de um enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são ‘mais documentários’ que outros” (ODIN, 1984, p. 274).<sup>3</sup> Esse texto de Odin inscreve-se no âmbito das problematizações acerca dos limites entre documentário e ficção, propondo o grau de referência à realidade como um dos fatores a serem considerados no âmbito das possíveis oposições entre os dois campos. O fator distintivo seria definido a partir do tipo de leitura empreendida pelo espectador, do tipo de imagem que ele constrói sobre o enunciador do filme, considerando a origem desse enunciador como inexistente ou fictícia (“leitura fictivizante”) ou real (“leitura documentarizante”). Em outras palavras, na leitura documentarizante o leitor constrói a imagem do enunciador pressupondo sua realidade. Nesse caso, mesmo diante de um filme de ficção, o leitor ou espectador pode empreender modos de leitura documentarizante,

<sup>3</sup> Traduções nossas do texto de Roger Odin.

considerando, por exemplo, tudo o que se encontra diante da câmera (cenários, paisagens, figurinos, atores) como um enunciador real, entre tantas outras possibilidades (o diretor do filme, o cinegrafista, a empresa produtora, etc.). Além disso, em termos de alcance, a leitura documentarizante pode tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos. E para empreender uma ou outra leitura – documentarizante ou fictivizante –, o leitor deve levar em conta instruções dadas pelo próprio filme, enquanto integrante do conjunto documentário ou do conjunto ficção:

Perceber-se-á que nós falamos de conjunto documentário e não de gênero documentário; é que a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior à distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, da mesma forma como existem gêneros no conjunto de filmes de ficção (western, policial, comédia musical, etc.) também existem gêneros no conjunto documentário: filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos, etc. (Ibidem, p. 271)

Ainda segundo Odin, podemos notar que os dois conjuntos propõem instruções a partir de suas estruturas estilísticas, implicadas em subconjuntos. Considerado o conjunto documentário e o subconjunto “filme pedagógico”, por exemplo, haverá a figura do especialista (o professor ou pesquisador detentor do saber) que eventualmente contará com esquemas, gráficos ou afins, para suas explicações. No subconjunto “filme de reportagem”, haverá muitas vezes predileção pelo som direto, interpelação direta do entrevistado, etc. No entanto, há filmes nos quais, continua o autor, as instruções são híbridas ou ambíguas, ou seja, estão colocadas na interseção entre dois ou mais conjuntos ou subconjuntos, sem que as instruções estejam dadas de forma clara.

Chegamos então a um ponto que parece se constituir como uma hipótese sustentável para uma leitura dos filmes que constituem o interesse de nossa análise. Ou seja, é provável que tanto *33* quanto *Viajo porque preciso, volto porque te amo* indiquem instruções ambíguas enquanto suas relações com os conjuntos ficção e documentário sob o risco do real. É possível, além disso, que a noção de “documentário de busca”, proposta por Bernardet a propósito do *33*, possa encontrar uma correspondência em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, filme já reconhecido por Maria Cristina Couto e Michelle Marcelino como uma “ficção de busca” (2010), justamente a partir dos referenciais de Bernardet. Estamos, portanto, diante de dois projetos, ambos de busca e profundamente tensionados pelos limites da ficção e do documentário. Mais ainda, é provável que tanto o

documentário quanto a ficção de busca encontrem no subconjunto *road movie* um lugar de interseção estimulante, uma vez que os dois filmes dão instruções de leitura nesta direção.

### 33

O filme dirigido por Kiko Goifman começa com uma epígrafe citando Dashiell Hammett: “Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério”. E instaura desde então, graças à trilha sonora e imagens noturnas de avenidas da cidade em *slow motion* e preto e branco, um registro *noir* que logo será reforçado pela voz *over* do diretor nos informando que ele tem 33 anos, que sua mãe adotiva nasceu em 1933 e que ele terá 33 dias para descobrir quem é sua mãe biológica:

Escolhi um caminho torto. Fui até o escritório de alguns detetives para pedir dicas. Começava ali a minha conversão num desconfiado compulsivo. Criei um método e a partir dele, enfim, eu tinha apenas 33 dias de busca. Nas manhãs e tardes, investigações; nas noites, eu fui atrás de imagens, as poucas luzes e os vazios.

Embora o roteiro seja assinado (como indicam os créditos iniciais) pelo próprio Kiko Goifman e Cláudia Priscilla, já esta primeira locução deixa claro que, de fato, o que está em jogo no 33 é um método de filmagem cujo percurso será determinado pela demanda do realizador em busca de sua mãe biológica. A viagem começa em São Paulo, onde ouvimos os depoimentos de detetives orientando o protagonista da história, o próprio Kiko, sobre como proceder em sua busca. Os detetives recomendam procedimentos diversos. E são criticados –digamos, por sua falta de ética – pela voz *over* que organiza a narrativa. Pessoa e personagem, o documentarista entra em ação. Viaja para Belo Horizonte de carro, acompanhado por sua mulher, que dirige o carro (Claudia Priscilla, a roteirista, também pessoa e personagem coadjuvante no filme).

Em Belo Horizonte, veremos e ouviremos depoimentos diversos, especialmente, da família que adotou o realizador quando ele ainda era recém-nascido: Berta (sua mãe adotiva) é a primeira a falar sobre a adoção, mas também estarão presentes a tia (Eva), a irmã (Márcia) e a babá (Conceição). Os depoimentos serão intercalados por legendas que têm fins diversos: comentam a cena, fazem avançar a narrativa, estabelecem um tom algo enigmático próprio do romance policial. Entre os depoimentos ou entrevistas, também se inserem os pontos de vista subjetivos de Kiko e Claudia dentro do carro, avançando pelas

ruas e avenidas da cidade, perseguindo informações que possam elucidar o mistério sobre a mãe biológica. E o tempo transcorrendo é um dado também confirmado pela inserção gráfica que enumera quantos dos 33 dias já se passaram na altura dessa ou daquela cena. O diretor-personagem explica suas estratégias de investigação. Fala com o espectador e dá conta dos retornos que recebe das pessoas que interagem com ele por meio da internet, já que o projeto teve uma dimensão interativa, de modo a poder envolver ajudantes na investigação.

“Jamais iria a programas de TV onde as pessoas procuram parentes, mas um detetive contemporâneo tem de saber usar os meios de comunicação como uma arma. Topei dar uma entrevista”, diz o diretor-personagem. Na entrevista em questão, que vemos em seguida, ele explica que é sujeito e objeto de seu documentário, admite que criou um pretexto para uma história, informa que recebe pistas absurdas de pessoas interessadas no projeto justamente por seu caráter de mistura entre realidade e ficção. Já mais para o final do filme, outra inserção midiática, desta vez uma matéria conduzida por Pedro Bial no *Fantástico*, o programa da Rede Globo transmitido aos domingos à noite com enorme audiência, a história de Kiko e sua procura em busca da mãe biológica embaralha os limites entre documentário e telejornalismo, ainda que a subjetividade do narrador retome o discurso fílmico a seu favor, de uma certa forma retrocedendo no flerte com a grande mídia (tão criticada por Comolli por seus roteiros fechados). Em vez disso, é reiterada a perspectiva da imprecisão relacionada à busca de um sujeito disposto a se arriscar com o seu projeto. No depoimento sobre o 33, afirma Bernardet (2002):

É um documentário que, poderíamos dizer, trabalha com um princípio de incerteza. Que é totalmente diferente do documentário que trabalha sobre situações estáveis, seja o trabalho sobre um quadro, o ateliê de um pintor, ou as pessoas na rua e que você sabe que esta situação está estabelecida e que você vai dispor dela durante todo o tempo da realização do seu filme. Então essa mudança para o documentário de busca é o que eu acho o mais importante. Como eu tenho a impressão, talvez errada, mas enfim, que talvez o 33 seja a única produção brasileira que realmente realiza isso, eu vejo um pouco como um filme manifesto, que deve ser levado em conta pelos outros documentaristas. Quer dizer, para mim, ele representa novos horizontes para o cinema documentário. E eu acho que o 33 se inclui em numa outra linha, que é um documentário que eu chamaria de busca – eu não sei se a expressão é a melhor possível, mas enfim – no qual o documentarista parte de um projeto, porém não sabe aonde esse projeto vai levá-lo. Portanto,

o filme não está dado logo de início. O filme vai depender do desenvolvimento de um processo, que pode ser muito rico, que pode ser menos rico, que pode levar a este ou aquele resultado.

### ***Viajo porque preciso, volto porque te amo***

Também este filme codirigido por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes pode ser considerado como uma espécie de híbrido entre ficção e documentário. Como parâmetro para a discussão sobre o processo de criação desse filme, utilizarei como referência a entrevista que os diretores – Aïnouz e Gomes – concederam a Jean-Claude Bernardet (2010). Como se observa nessa entrevista, o projeto teve início em 1997, estando então interessado nas feiras do Nordeste “enquanto espaço onde as temporalidades se cruzam” (Ibidem). O filme previsto intitulava-se então *Carranca de acrílico azul piscina*. Os diretores e sua equipe efetivamente partiram para as filmagens em 1999, quando, durante aproximadamente quarenta dias, contando com câmeras diversas, viajaram por várias cidades do Nordeste. Segundo Gomes: “havia o mote das feiras, mas assumimos logo no segundo dia de filmagem que íamos filmar tudo o que nos emocionasse” (Ibidem). Ou seja, não existia propriamente um roteiro. Havia o desejo de filmar, mas os diretores não sabiam ao certo que filme era esse. E a montagem do material só teve início em 2003, quatro anos depois das filmagens, quando se depararam com aproximadamente 43 horas de registros, das quais três horas eram entrevistas com pessoas encontradas no caminho.

Embora não houvesse um roteiro ou um plano de filmagem *a priori*, como afirmam ambos, para cumprir a obrigação com o patrocinador do projeto (Itaú Cultural), os realizadores entregaram um roteiro, tal como previa o contrato (cf. GOMES; AÏNOUZ: 2000). Tratava-se de um roteiro-colagem, no qual foram inseridos recortes diversos da viagem, de forma fragmentada, sem construção de uma narrativa linear. Mais tarde, esse fragmentado roteiro serviu como base para o documentário *Sertão de acrílico azul piscina* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2004, 26 min.). Uma sinopse que recentemente circulou do filme, considerando-o “experimental”, diz o seguinte: “Este documentário realiza uma viagem, espécie de devaneio pelo sertão brasileiro. Lugares remotos revelam tradições e costumes de uma paisagem que é, ao mesmo tempo, primitiva e contemporânea, regional e globalizada” (15ª. Mostra de Cinema de Tiradentes: 2012). Sem locução, depoimentos ou entrevistas, *Sertão de acrílico azul piscina* se articula como uma sucessão de imagens em movimento e imagens fixas (de alguns indivíduos e locais antevistos no roteiro anterior),



acompanhadas de uma trilha musical e de ruídos de vozes, pequenos trechos de diálogos, conversas esparsas, numa montagem vertical de ritmo contemplativo, capaz de suscitar no espectador uma sensação de sonho. O caráter experimental com que alguns o identificam certamente se deve à dimensão de sentidos múltiplos que, construídos a partir de imagens e sons do real, são suscitados por um discurso aberto, fragmentado, descontínuo, como um “devaneio”, de fato, na medida em que nos remete a memórias, sensações e ficções.

Em 2006, Aïnouz e Gomes obtiveram os recursos para voltar às imagens e sons que foram gravados no sertão em 1999, desta vez para realizar um filme de ficção (graças a um edital da Petrobrás). Como foi então criada a ficção do *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a partir do material filmado quase dez anos antes? Criar um personagem que refletisse seus sentimentos vividos naqueles quarenta dias de realização do documentário, esta foi a primeira ideia dos realizadores. E partir daí foi se forjando a figura de José Renato, o geólogo que parte de Fortaleza, solitariamente, personagem que não veremos até o final do filme, porque de uma certa forma “ele vira reflexo da paisagem e a paisagem vira reflexo dele”, como diz Marcelo Gomes (apud BERNARDET: 2010). Para tanto, foi criado um roteiro, um arco dramático, com o personagem-protagonista definindo sua própria narrativa, o que resultou na necessidade de um retorno da equipe ao sertão, para novas filmagens, em janeiro de 2009. Outras referências vieram então se somar à construção da personagem: diários de viagem, mapas, fotos e relatórios de um geólogo que se constituiu como fonte de pesquisa para o projeto; relatórios de viagem de Graciliano Ramos; textos de Euclides da Cunha (*Os sertões*); fotos de um filme anterior também ambientado no sertão (*O céu de Suely*); músicas irradiadas dos alto-falantes das cidades por onde viajaram. Desse modo o roteiro foi reescrito várias vezes, mas resultou num personagem que é um “dispositivo” (Ibidem), como reconhecem os próprios diretores, um dispositivo que, mesmo sendo invisível para o espectador, é capaz de lhe provocar emoções, sensações, sentidos e sentimentos diversos. Tal incompletude (um personagem-dispositivo construído como uma imagem que não vemos) potencializa a nossa imaginação de espectadores por meio de uma “realidade da inscrição filmica”, nos termos de Comolli, necessariamente aberta, sem a ancoragem restrita dos significados.

## Filmes de busca na estrada

Pelo que podemos perceber com os dois filmes considerados, a perspectiva dos roteiros abertos encontra um caminho promissor justamente ao assumir uma interseção entre o documentário e a ficção ou vice-versa, com instruções de leitura ambíguas. Desse modo, os dois conjuntos – documental e ficcional – podem encontrar subconjuntos correlatos, como o documentário e a ficção de busca. Os roteiros abertos são possíveis nos dois casos e parecem mesmo favorecer formulações que, experimentadas em um conjunto, podem ser aplicadas no outro.

Como conclusão, proponho uma hipótese inspirada tanto na observação dos filmes discutidos quanto nos textos de Comolli, Bernardet e Odin, uma síntese em suma relacionada à possibilidade de escalonamentos nos níveis de ficção e documentário reveláveis em alguns projetos cinematográficos. Ou seja, assim como Comolli propõe o interesse por filmes que fogem à lógica do mercado em razão do seu risco com o real, de uma realidade da inscrição fílmica que é capaz de instaurar a dialética da dúvida e da crença no espectador, como uma parte da arte que é capaz de revelar a estranheza do mundo; assim como Bernardet percebe o risco que envolve os próprios realizadores na busca que por fim constitui a narrativa e o discurso de seus próprios filmes; e Odin observa instruções de leitura previstas em conjuntos e/ou subconjuntos de documentário e/ou ficção propositores de níveis escalonados de leitura documentarizante e/ou fictivizante inclusive em suas estruturas estilísticas; é provável que possamos entrever a possibilidade de considerar filmes de estrada – *road movies* como *33* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* – justamente a partir do risco implicado nesses projetos de busca com o enfrentamento do real. De fato, um dos pesquisadores pioneiros no âmbito dos *road movies*, Timothy Corrigan (1991, p. 144), reconhece o “motivo da busca” como uma das principais características dos filmes de estrada. Mas, além disso, lembrando que Odin admite a existência de uma escala documentária implicada no número de níveis convocados para a construção de um enunciador real, cogitando a possibilidade de que alguns documentários são mais documentários que outros, talvez possamos pensar a possibilidade de que alguns filmes de estrada são mais filmes de estrada que outros, justamente a partir de sua disposição para empreender suas buscas lidando com o risco do real, aspecto por fim distintivo dos projetos que mais nos importam.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, C.; RUTKOSKY, K.; STROHM. Filme de Karim Aïnouz homenageia Berlim e desconstrói masculinidade – entrevista, 16-04-2012. Acesso em 30/04/2012: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/deutsche-welle/2012/04/16/filme-de-karim-ainouz-homenageia-berlim-e-desconstrói-masculinidade.jhtm>>.

BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista Jean-Claude. Depoimento de Jean-Claude Bernardet nos extras do DVD do filme 33, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **Viajo porque preciso, volto porque te amo** – entrevista 1, 2, 3, em 16-03-2010. Acesso em 30/04/2012: <[http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html)>

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida** – cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubem Caixeta. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, pp. 169-178.

CORRIGAN, Timothy. **A cinema without walls: movies and culture after Vietnam**. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

COUTO, Maria Cristina; MARCELINO, Michelle. A ficção de busca: Viajo porque preciso, volto porque te amo. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. Edição nº 49, junho, 2010. Acesso em 28-06-2012. Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2895>.

15ª. Mostra de Cinema de Tiradentes. Cinema brasileiro contemporâneo, 20 a 28 de janeiro, 2012. Acesso em 30/04/2012, disponível no link <http://www.mostratiradentes.com.br/filme-detalle.php?menu=prog&sub=fil&cat=Curtas&mostrinha=0&CodFilme=11230>

GOMES, Marcelo; AÏNOUZ, Karim. **Carranca de acrílico azul piscina** – roteiro do filme, 2000.

LADERMAN, David. **Driving visions: exploring the road movie**. Texas: University of Texas Press, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarisante, in: ODIN, R e LYANT, J. C. (ed.): **Cinemas et réalités**. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007